شعر الحداثة
معركة/أزمة/مقاييس

متري نبهان(*)

كثُر الكلام على شعر الحداثة، فتنوّعت الآراء على قبول ورفض وتباين في وجهات النظر، كما تعدّدت المدارس النقدية التي تناولت هذا الموضوع بالكشف والتحليل.

وإلى ذلك إشتدَّ الأمر ليتحوَّل إلى ما يشبه معركة بين أنصار التراث وأنصار الحداثة، تكاد تذكِّرنا بالمعركة التي قامت عقب الحرب العالميّة الأولى في الأدب بين القديم والجديد، إذ عُدَّ الفريق المؤيِّد للقديم متزمّتاً والفريق المؤيِّد للجديد متغرِّباً. أما الحقيقة فهي غير ذلك، لأن كل تغيير غير عادي تفرضه الحرب، يفرض على الفكر تغييراً في التعاطي مع المرحلة الجديدة الناشئة سلباً أو إيجاباً؛ كذلك الأمر بعد الحرب العالمية الثانية، فلقد فرضت المرحلة على الفكر تحولاً يماشي عصراً جديداً، ونتيجةَ هذا التحول شقّ الأدب بعامة والشعر بخاصة طريقاً جديداً أُعتبر أنه فتح معركة بين التراث والحداثة. لكنَّ الدَّارس الممعن لشعر الحداثة لا يراه مناقضاً للتراث، بل متواصلاً معه مثلما تتواصلُ الحياةُ بتعاقب أجيالها. وإذا كان لكلّ زمنٍ جيله فلكلٍّ جيلٍ فكره وإحساسه وبالتالي تعبيره وأسلوبه في التعبير.

من هنا ندرك أنَّ شعر الحداثة هو ظاهرة زمن وجيل؛ والدراسات التي أُنشئت حوله هي دليل عافية للفكر ومصدر إنارة للمتلقّي؛ والشاعر الذي نحا منحى الحداثة في إبداعه للنّصّ الشعري، دافع عن موقفه بنصّ تواصلي، وتتالتِ الآراء على تناقض قافزة فوق المعركة، حيث أُربك النُّقاد والشُّعراء فتساءلوا: هل الحداثة في الإطار، أو في المضمون أو في الاثنين معاً؟.

هذا، ولَكَم تنوّعت الأُطر! ولَكَم جفّت الكلمات! ولَكَم ابتذلت الموضوعات! مما أدّى إلى نشوء أزمة الحداثة في الشعر العربي، فاغترب الشاعر عن جمهوره، وتقلّص رُوّاد

(*) استاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ الجامعة اللبنانية.

الأمسيات، فاصبح شعر الحداثة وكأنَّه كتبَ ليُقرأ لا ليُتلى. وإذا اعتبر أدونيس الأزمة أزمة تلقّي نتيجة إتساع الهوَّة بين ثقافة المبدعين ومستوى المتلقين، وأن المرضَ مرض النّاقل لا مرض المبدع(1)، فمحمود درويش اعترف صراحةً بالأزمة وأطلق صيحته المدويّة: «أنقذونا من هذا الشعر»(2).

وباقتناع كُليّ نخلص إلى القول: إن الحداثة ضرورةٌ شكلاً وموضوعاً، شرط أن تكون سموّاً للفنّ وإيضاحاً لما تكتنفه النَّفس من رؤى وأحلام، لا أن تكون تراجعاً في الفنّ أو تعقيداً في التعبير. الحداثة، هي انعكاسٌ رؤيوي للذّات في تعبير فنّي إبداعي لا في تعبير ثقافي يدركه الشاعر نفسه، ولا يدركه القارىء أو المتلقّي.

بعد هذا التقديم الذي لا بُدَّ منه، لا يسعنا في مطلق الأحوال إلاّ أن نقيس واقع الشعر في ما جاء عليه شكلاً ومضموناً، وقد نُسمّيها أُطراً زمنيّة للشعر أو ظاهرات إحساس وشعور. وبما أنّنا نقرأ الشعر الحديث ونقرأ عنه سنلقي أضواءً كاشفةً على مَسَارِهِ بدءاً بانطلاقته الأولى وانتهاء بحاضرنا، ولعلّنا نخرُج بعد ذلك بمقاييس تكون قاسماً مشتركاً لما أنتجه شعراء الحداثة، وإن سلّمنا بأنها مقاييس ثابتة في حقبةٍ زمنيّة محدّدة، فلا نُسلِّم بأنها ستكون ثابتة أو نهائية مستقبلاً.

بدأت المحاولة الأولى في العراق مع نازك الملائكة في قصيدتها **الكوليرا** التي نُشرِت في كانون الأول عام 1947؛ وفي الشهر نفسه صَدَر ديوان للسيّاب **أزهار ذابلة** وفيه قصيدة حرَّة الوزن؛ وفي عام 1950 صدر ديوان لعبد الوهّاب البيّاتي **ملائكة وشياطين** وفيه قصائد حُرّة. وتتالت بعد ذلك الدواوين وراحت الدعوة تتّخذ مظهراً أقوى(3).

وإذا اعتبرنا شعراء العراق الرُّواد الأوائل لنهضة الشعر الحديث نظراً لتشابه أنماطهم، فقد تأثّر بهم شعراء عديدون، نظموا على منوالهم في البداية ثم تحرَّروا منهم كليّاً أمثال: يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نظير عظمي، أسعد رزّوق، أنسي الحاج وخالدة السعيد بعد تأسيس مجلة **شعر** وإخضاعهم وِلادة الشعر الحديث لعشرة شروط(4) نوجزها في ما يأتي نظراً لأهميتها في تحديد هويَّة الشعر الحديث:

1. التعبير بصدق عن التجربة الوجودية كما يعيشها ويفهمها الشاعر بكلّيته، أي بعقله وقلبه.

2. استعمال الصورة الحية المحسوسة أو الذهنية، حيث إن الشاعر القديم استعمل

---

(1) راجع أدونيس في: **فاتحة لنهاية القرن**، دار العودة، 1980، ص 253. أيضاً: **زمن الشعر**، ص 153.

(2) جريدة **السفير**، عدد 1982/5/23.

(3) راجع: نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1978، ص ص 36 ـ 37.
إختلفت آراء النقّاد حول بداية شعر الحداثة أو الخروج على عروض الخليل، فمن قائل بأنه علي الناصر أو بديع حقي في أوائل الأربعينات، كما ادّعى السيّاب بأنه سبق نازك الملائكة في إبداع الشعر الحر. راجع: **الموقف الأدبي**، عدد 324، نيسان 1998، ص 38.

(4) Kamal Kheir Beik: **le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine**, Publication orientaliste de France, France, 1978, Pages 53 - 54.

اللُّعَبَ الجمالية والبلاغية.

3. إبدال التعابير والألفاظ القديمة الذَّابلة بتعابير وألفاظ مستمدَّة من تجربة الشاعر المعاشة ومن حياة الشعب.

4. توسيع النّغم الشعري وصقله على ضوء المعطيات الجديدة لأن الأوزان التقليدية ليس لها طابع القداسة.

5. إخضاع البناء الشعري لوحدة التجربة والمناخ العاطفي العام بدلاً من إخضاعه للتنظيم الفكري والتسلسل المنطقي.

6. جعل الإنسان بفرحه وعذابه، بخطيئته وتوبته، بحريته وعبوديته، بكبره وخضوعه، بحياته وموته، الموضوع الأول والأخير في تجربته الشعرية، وكل تجربة لا وجود للإنسان فيها هي تجربة واهية غير ذات معنى لا تتَّصل أبداً بالشعر الخالد.

7. معرفة التُّراث العربي الروحي والفكري، لتقييمه موضوعياً بلا خوف أو تردّد أو مداراة.

8. تعميق معرفتنا بالتراث الأوروبي الروحي والعقلي والإبداعي.

9. الاستفادة من تجارب الشعراء الغربيين لئلاّ يقع الشاعر اللبناني في الخطأ الذي ارتكبه الشعراء العرب أحياناً عند نقلهم لأدب اليونان.

10. الإتّحاد ليس مع الطبيعة فحسبُ، بل مع روح الشَّعب لأنّها نبعٌ للحياة لا ينضبُ. لا شكَّ أنّ شعراء الحداثة آمنوا بالتطور الذي هو سُنّة تفرضها طبيعة الحياة التي لا تقبل الجمود حتى في الجماد. لكنّ الفرق شاسع بين الذين أرادوا تحرير الشعر من أُطرٍ ومضامين لم تعد تستجيب لمعطيات حياتنا وتطلعاتنا، وبين الذين استغلوا ظاهرة التجديد والتطور، فانحرفوا بالشعر عن مقاصده، حين أوردوا الألفاظ الجافة والمبتذلة، وأوهموا القارىء بأنها رمز لإيحاء وأن مدلولها رؤيا، وعلى اللبيب أن يفهم.

وبعد فلندخل لعبة المقاييس الجديدة للشعر الحديث.

أولاً. إطار القصيدة الحديثة

يصعب تحديد إطار القصيدة الحديثة تحديداً دقيقاً، نظراً لتعدّد الاتجاهات عند شعراء الحداثة وتحوّلاتها حتى عند الشاعر الواحد؛ فبُلند الحيدري يصف تجربته الشعرية بأنّها خروج على الميزان المألوف الذي يوزِّع القصيدة بين الصدر والعجز مع الإبقاء على الوزن والقافية. وقد مثّل على ذلك بجزء من قصيدة **عُقْم** في أغاني المدينة الميّتة(5):

(5) راجع: وليم الخازن ونبيه إليان في: **كتب وأدباء**، ط1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ـ صيدا، 1970، ص 85ـ 86.

نَفْسُ الطريقْ
نَفْسُ البيوتِ يشدُّها جُهدٌ عميقْ
نفسُ السكوتْ
كنّا نقولُ غداً يموتُ ونستفيقْ
من كلِّ دارْ
أصواتُ أطفالٍ صِغارْ
يتدحرجون مع النّهارِ على الطريقْ

أوّل ما يُطالعنا به شعر الحيدري هذا، هو خروجه على الميزان الشعري ذي الشطرين، واعتماد الشطر الواحد المختلف طولاً وقصراً. الأمر الثاني، هو احتفال الأبيات بتفعيلات بحر الكامل مع ضربٍ مذيَّل. الأمر الثالث، هو التلوين في القافية. نجد الشيء نفسه عند نازك الملائكة التي اشترطت مسبقاً النظم على البحور الخليلية ذات التفعيلة الواحدة من غير تدوير في التفعيلة مع جواز إختلاف عدد التفعيلات في كلِّ شطر[6]:

مرَّتْ أيّامٌ منطفئاتْ
لم نلتقِ، لم يجمَعْنا حتّى طيفُ سرابْ
وأنا وحدي أقْتاتُ بدفعِ خطى الظُّلُماتْ
خلفَ زجاج النافذة الفَظّةِ خلفَ البابْ

واضح أنّ هذه الأشطر من قصيدة **نهاية السلم**[7] منظومة على بحر الخبب ذي التفعيلة الواحدة.

أما أدونيس فقد أوجب العُلُوَّ على الشروط الشكلية، لأن الشعر في رأيه بحاجة إلى مزيد من الحرية والسر والنُّبُوَّة، فالشكل لديه يُمحى أمام القصد والهدف، إذ يقول: «إنّ تحديد شعر جديد خاص بنا نحن، في هذا العصر، لا يبحث عنه جوهرياً في فوضى الشكل ولا في التّخلّي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي ارتياد وكشف...»[8]؛ وقد نراه في مكان آخر يرفض أن يكون للشعر وجود قائم بذاته، كما يرفض أن تكون له خصائص وقواعد تحدِّده ماهيةً وشكلاً في حين يعترف بوجود الشاعر المبدع وبالقصيدة التي يتوافر لها شيئان: الشكل الإيقاعي والرؤيوي، ويسمِّي القصائد التي تعتمد على الشكل الإيقاعي دون الرؤيا مصنوعات شعرية[9]؛

(6) القصيدة التي مثّلنا بها لـ بُلند الحيدري جاءت مطابقةً لشروط نازك، علماً بانه لا يتقيّد لاحقاً في قصائده بهذه الشروط.
(7) نازك الملائكة: **الديوان**، ط2، مج2، دار العودة، بيروت، 1979، ص 11.
(8) أدونيس: **زمن الشعر**، ص 14.
(9) **مقدمة الشعر العربي**، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص ص 107 ـ 108.

فلنسمعه يقول في قصيدته **حدود اليأس**:

على حدودِ اليأسِ بيتي يقومْ
كالزَّبَدِ الأصفر جُدرانُهُ
مجوَّفٌ مُخلخلٌ كالغيومْ
بيتي شبابيكٌ عجينيّةٌ
بيتي أحافيرُ
تَنْكُشُهُ الرِّيحُ فإن أُرْهِقتْ
تَنْكُشُهُ عنه الأعاصيرُ
تهجرُه الشَّمْسُ على قُربه
تهجرُه حتى العصافيرُ(10)

إنَّ الإيقاع موجود في هذه الأشطر، لكنَّ التفعيلات لا تسير وفق نمط محدّد كما في شعر الحيدري وشعر نازك، وإن جاءت بتلاحمها على بحر السريع.

بقي لنا أن نشير إلى التحوّلات التي طرأت عند الشعراء في بناء القصيدة وما آلت إليه قصيدة الحداثة عند الرعيل الجديد من الشعراء.

لا شك في أن إنطلاقة الشاعر الأولى كانت من داخل الكلاسيكية التي راح يروِّضها شيئاً فشيئاً من تغيير في الميزان الشعري المألوف وتلوين في القافية إلى تنويع في التشكيلات الإيقاعية باعتماد نظام التفعيلة مع تراسل تفعيلات البحور المتقاربة في القصيدة الواحدة أحياناً كثيرة، وبخاصة، عند شعراء الربع الأخير من القرن العشرين.

في العودة إلى النماذج التي عرضنا لا نرى أنّ جميع شعراء الحداثة، كان لهم النَّمط الواحد، فمنهم من قيّد الشكل الجديد بقيود أكثر قيداً من شكل القصيدة القديم، كنازك الملائكة، ومنهم من ترك إحساسات النفس أن تقرِّر وفق حاجتها الشكل القادر على استيعاب ما تحفل به النفس من معاناة، كأدونيس وغيره من أعضاء مجلة **شعر** الذين تخلّوا فيما بعد عن القافية ومنهم من وقف ليس في إطار نازك ولا في إطار أدونيس كبلند الحيدري والسيّاب والبيّاتي وغيرهم.

ثانياً. الوحدة العضوية

أهم ما يميِّز القصيدة الحديثة وحدتها العضوية التي تعني وحدة الرؤيا ووحدة الصورة المركّبة، ووحدة المشاعر ووحدة الأثر من غير أن يكون بين هذه النواحي انفصال، بل تلاحم مستمر تفرضه ذاتية الشاعر ببراعةٍ فنيّةٍ من خلال علاقتها

(10) مصطفى بدوي: **مختارات من الشعر العربي الحديث**، ص 182.

بالموضوع، وعن طريق خلق الصور الخصبة التي تُشعُّ في كل اتجاه، بمعنى أنّها تسمح للقارىء باستكناه المزيد من المعاني كلما أوغل معها بحسِّه[11]. نتمثَّل على ذلك بهذه الأشطر لخليل حاوي من كتابه **نهر الرماد** لنقف فيها على دلالة اللفظ والصورة، ثم نستخلص كيفية البناء العُضوي لها، يقول:

بعد أن عانى دُوَّارَ البحرِ
والضوءَ المُداجى عَبْرَ عَتْماتِ الطريق
ومدى المجهول ينشقُّ عن المجهولِ
عن موتٍ محيقِ
ينشرُ الأكفان
وتمطّتْ في فراغِ الأفْقِ كهوفٌ
لفّها وَهَجُ الحريقِ
بعد أن رواغَهُ الرِّيحُ
رماه الرِّيحُ للشّرق العريقِ[12]

إذا ما قمنا بعملية رصد للكلمات البارزة في هذا النّصّ الشعري من (البحر...) إلى (الضوء الباهت... المجهول... الأكفان... الكهوف... الريح...) نجد أنَّ علاقة تشابه، قائمةٌ بين هذه الألفاظ من حيث مدلولها العُمقي المتجسد بالقلق والحيرة واليأس والضياع والحزن؛ كما نجد هذه الألفاظ بتفاعل رموزها تكوِّن صورة النص الشعرية وهي صورة «البحّار» الذي يُعاني من الوجود والكون فيسيطر عليه القلق؛ ولم تكن هذه الرؤيا لتكتمل لولا ترابط الصور الماثلة بحزام شعوري واحد كصورة «البحر» الذي يوحي بالرعب وصورة «المجهول» الذي يوحي بالضَّياع.

ثالثاً. الرؤيا

إذا كان العَالِمُ يستخلص قوانينه من الحوادث الواقعة في العالم المرئي والفلسفة تستخلص مبادئها من العلم، فالفن بعامة والشعر بخاصة يستخلص موضوعاته من الأشياء اللامرئية؛ وإذا ما سلّمنا بأن للعالم جانبين: جانباً ظاهراً وجانباً خفيّاً، فوظيفة كلّ من العلم والفلسفة البحث في الجانب الظاهر، ووظيفة الشعر الكشف عن الجانب الخفي و «الغوص ما وراء أحداث العصر»[13].

من هنا كان إجماع الشعراء والنُّقاد بتعريف الشعر الحديث بأنّه رؤيا؛ ولنسمع

(11) راجع: عزّ الدين إسماعيل: **في الشعر العربي المعاصر**، ص 148.
(12) **نهر الرماد**، ط3، دار العودة، بيروت، 1963، ص 11.
(13) المرجع السابق، ص 148.

نظير عظمي يقول: «الشعر ليس كلمات مرصوفة، ولا أوزاناً متناسقة وهذياناً لغوياً، إنه رؤيا وشهادةُ رؤيا تتجاوز الزمان والمكان إلى ديمومة الحياة الخالدة، وشهادة على نهوض الحياة وسقوطها... والشاعر الحقيقي هو محض قضية حياة أو موت وليس نشيداً للتعزية والمواساة، إنّه سكين الرؤيا التي تبحر إلى نبض العالم...»(14)؛ أمّا أنطوان غطاس كرم فلا يعتبر الشاعر كبيراً إلاّ إذا كان صاحب رؤيا بقوله: اعتبرُ أنّ كل شاعر كبير هو في جوهره صاحب رؤيا، وما معنى كونه صاحب رؤيا؟ معناه أنه لا يبلغ إتّزانه في عالمنا الناقص فيريد أن يبني لنفسه عالماً كاملاً...»(15).

ولنستطلع رؤيا الشاعر علي جمعه في هذه الأبيات:

لأن الحبَّ غائبْ
لأن الأمر سائبْ
لأن العصرَ في لُجِّ الدُّوارْ
سأهوى في الأعاصير الدَّمارْ
.... بلادي عروسُ البحارْ
خذيني إلى شاطئٍ فيه زَرْعْ
بلادي سريرُ الغيومْ
خذيني إلى مُنْحَنَى فيه نبعْ(16)

إنّ الشاعر بعد أن يكشف عن ذاته كإنسان في رفضه التعايش مع واقعٍ لا يرضيه ورسمه درب الخلاص، يحدِّد هويته في الانتماء إلى وطن يعمُّه الخير والجنى ويُصَدِّر رغبته الرؤيا في رؤية الخصب والجمال.

أما ميزة الرؤيا فهي كلية كونية، لا تقبل التجزئة، ولا تلتزم بحدود زمانيّة ومكانيّة، تغوص وراء ظواهر الأشياء، وما يتصل منها بالإنسان ووطنه، وإيضاحها يحتاج إلى براعة فنية فريدة، في استخدام اللفظ وخلق الصور التي تتعاون مجتمعة على إخراجها، فضلاً عن توافر ثقافة الشاعر التي تميّز شخصيته الأدبية.

رابعاً. اللغة والغموض الفنّي

كان للغة في شعر الحداثة نصيبها الأكبر في التغيير من حيث دلالة اللفظ ولا يُعدُّ هذا الأمر غريباً إذا اعتبرنا أن ثورة التجديد تبدأ في اللغة؛ وقد حدثت على هذا الصعيد وضمن نطاق الأدب ككلّ محاولات مبكرة هدفت إلى جعل اللغو أداةً للتعبير لا غايةً بذاتها، عندما راحت تنتقل مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من

(14) **الأنوار**، عدد الخميس 27 ك1 1979، عمود 4، ص 9.
(15) المرجع نفسه، الجمعة 18 ك2، 1980، ص 7.
(16) **عزف على قيثارة الرحيل**، ط1، منشورات حركة الريف الثقافية، 1995، ص ص 16 ـ 17.

زخرفة الكلمة وتصنيعها إلى الأداء بها عمّا يعتمل في أعماق النفس من إحساسات ذاتية. واستمرَّ هذا التطور حتى ظهور الرمزية في الغرب، وقد تأثَّر بها اللبنانيون فانطلقت شرارتها الأولى مع أديب مُظْهر في قصيدة **نشيد السكون** التي تؤلّف بحق مطلع عهدٍ أدبي جديد في لبنان[17]؛ ومن ثمّ أخذت تتوالى لتلوِّن أدب نخبة من شعرائنا وأدبائنا أمثال: يوسف غصُّوب، سعيد عقل، يوسف الخال، خليل حاوي، وغيرهم.

اللغة لا تتغيّر ولا تتبدّل أصلاً، إنما الحاصل أحياناً عند شعراء الحداثة هو إعادة إنتاج الألفاظ في تعبيرات جديدة كما فعل محمد علي شمس الدين الذي أضاف، وعلى سبيل المثال لفظة «سِدرة» إلى الأرض ونسب الفعل «يعدو» إلى الأرض والماء، وأضاف لفظة «صهوة» إلى الدم في قوله:

عارياً كان يعدو على سِدْرَة الأرضِ
والأرضُ تعدو على غاربِ الماء
والماء يعدو على صَهْوَةِ الدَّم[18].

وقد اقتربوا أيضاً بالشعر من لغة الحياة المحكية، وكان أشجعهم نزار قباني في تعريب بعض الألفاظ مثل «بنطال... جان»، وإدخاله إلى القصيدة ألفاظاً جديدة مثل «رافعةُ النَّهد... خطوطُ أَحْمرِها...»؛ كما اضطرَّ الشاعر إلى أن يستعمل في الشعر الحديث لغة الإشارة والرمز عوض استعماله لغة الإيضاح؛ ولغة الإشارة والرمز انتهت إلى ما يُسمَّى بالغموض في الشعر؛ والغموض مرفوض إذا كان مقصوداً لذاته أو إذا لم تكن له صلاتٌ بالإنسان والكون؛ فالغموض المستحسن في الشعر هو الغموض الفنِّي الذي يعتمد الرمز ويكون خصب الرؤيا التي تفرض نفسها على المتلقّي ومن خلالها يستطيع أن يكشف فضاء أعماقه.

خامساً. الرمز

إن الحديث على لغة الشعر وظاهرة الغموض فيه يُسلِّمنا الحديثَ على الرموز التي كثر استعمالها في قصائد الشعراء، لأنها مظهر من هذه اللغة وسبب رئيس في إضفاء طابع الغموض على شعرنا المعاصر.

وإذا أردنا التعرّف إلى طبيعة هذه الرموز فلا نحتاج إلى جهدٍ كبير، فدواوين الشعر حافلة بها على أنواعها منها ما ارتبط بحضارة الإنسان عبر التاريخ كـ **بابل وتموز** عند الشاعر نقولا يواكيم[19] **وقدموس** عند سعيد عقل[20]؛ وقد أُعطي هذا النوع صفة

(17) انظر: صلاح لبكي: **لبنان الشاعر**، ط2، دار الحضارة، بيروت، 1962، ص 227.

(18) **الديوان**، ص 19. راجع: علي زيتون: **لغة محمد علي شمس الدين الشعرية**، حركة الريف الثقافية، 1996، ص 17.

(19) شاعر سوري المولد، لبناني النشأة، عاش في زحلة وله أكثر من ديوان؛ من مؤلفاته: **بابل وتموز** ملحمتان شعريتان.

(20) شاعر لبناني من زحلة.

الأُسطورة، ومنها ما ارتبط بالطبيعة كالبحر والريح والمطر عند خليل حاوي وبدر شاكر السيّاب وغيرهما، ومنها ما ارتبط بشعور، وطني نضالي كـ **دنشواي وجيكور** عند السيّاب، و**القدس** عند الأخوين رحباني، ومنها ما ارتبط بحدث تاريخي معيّن فارتفع به إلى مستوى إنساني شامل كما فعل أدونيس في كتابه **التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**(21)، إذ جعل من عبد الرحمن الداخل الصقر شخصية أسطورية رَمَزَ بها إلى التحولات الإنسانية في نموِّها وإنقباضها. نجد الشيء نفسه عند السيّاب الذي جعل من المناضلة الجزائرية **جميلة أبو حيرد** رمزاً للنِّضال والتحرّر في كتابه **أنشودة المطر**(22).

سادساً. الالتزام والثورة

أن تلتزمَ، فهذا يعني أنَّك صاحب قضية؛ وقضية الشاعر، هي قضية المجتمع والوطن، قضيَّة الإنسان يحتويها بملء اختياره، يندفع بها بغير إكراه يُحِسُّها بذاتيته، بوجدانه. هو والناس قضيّة واحدة، لأنه كما يقول نظير عظمي: «الشاعر مسؤول أمام ضميره ووجدانه وليس أمام الحزب أو الدولة أو القبيلة أو الدين، مسؤوليته فقط حضارية»(23).

نعم. هذا ما نحاه شاعرنا المعاصر، وهذا ما ألزم نفسه به، وليس أدلَّ على ذلك من ثورته التي إقتحم بها ميدان الحضارة، حضارة الشعر بمفهومه القديم ففجَّر أُطُرَه، وفجَّر لغته، وأقام له حضارة جديدة تستوعب ثقافة الإنسان بعامة، تتحرّك أبداً في آفاقه فلا ترسم له نهجاً معيّناً إنما تخلق له محفزات للنهوض في إثارته وجدانياً عن طريق حشد الرموز التي يُعطيها الشاعر دلالاتٍ إنسانية وأبعاداً ثورية. لهذا اعتبر أنطوانِ غطّاس كرم «أن كلَّ شاعر كبير ثائر، لأنَّه يبدأ من لا شيء، ولأنَّ له موقفاً رافضاً لكلِّ ما سبق»(24).

بعد أن يكتشف الشاعر نفسه يحاول اكتشاف العالم الخارجي، فقد يرى أن علاقته بهذا العالم علاقة «تناقضية»، ما إن يكتشفها حتى يبدأ بالتمرّد عليها والتمرّد هو أول أشكال الثورة. هكذا يرى عبد الوهاب البيّاتي علاقته بالعالم الخارجي فيقول: «التمرد لا يكون منطقياً ولا إنسانياً إن لم تُكَمِّلْهُ الثورة»(25).

قد يلتزم الشاعر إيديولوجية سياسية وينجح في التعبير عن أهدافها، إذا صادفت قبولاً من نفسه وأثّرت فيه بسموِّ شعاراتها ونُبلِ أهدافها؛ فالشاعر الإنكليزي بيرون

(21) ط2، دار العودة، بيروت، 1971.
(22) **الديوان**، ص 90.
(23) **الأنوار**، عدد الخميس ك1 1979، عمود3، ص 9.
(24) **الأنوار**، عدد الجمعة 18 ك2 1980، ص 7.
(25) **تجربتي الشعرية، الأعمال الكاملة**، ج2، دار العودة، بيروت، 1972، ص 23.

إنخرط في الثورة اليونانية وعبّر عنها عام 1823. نعلم أيضاً أن البيّاتي التزم إيديولوجية شغلت حياته الأولى وهي الإشتراكية، وشعراء الحداثة في لبنان وإن لم يلتزموا إيديولوجية سياسية فقد إلتزموا بقضايا الوطن والشعب وبخاصة قضية الجنوب الذي فُرض عليه الاحتلال الإسرائيلي وعدوانه الغاشم وما ترتب نتيجة ذلك، على بنيه من موت وتهجير وتشريد وفقر وحرمان، فكان عليهم أن يدفعوا ضريبة الدم عن كلٍّ لبنان وكلّ العرب.

سابعاً. النزعة الدرامية

ميزةُ النزعة الدرامية في شعر الحداثة هي التقابل والصراع بين طرفين رئيسَيْن، ضمن القصيدة، لا ثالث لهما، هما ذاتية الشاعر والموضوع، مع العلم أنّه لا يمكن الفصل بينهما، وهذا ما تبتغيه الوحدة العضوية للقصيدة، كما رأينا؛ وإذا كان البعد الدِّلالي للصراع يجسد الرؤيا في النهاية، فوظيفة هذا الصراع التحضير لها كما نلمح ذلك من خلال هذه الأشطر لخليل حاوي:

ولم أَزَلْ أمضي وأمضي خَلْفَهُ
أُحِسُّهُ عندي ولا أَعِيهِ
أَوَدُّ لو أفْرَغْتُ داري عَلَّهُ
إن مرَّ تَغْويه وتدّعيه
أُحِسُّه عندي ولا أعيه(26)

بالرغم من قلق الشاعر وحيرته فهو ماضٍ إلى حيث الإنبعاث، ما إن يقرِّر شيئاً حتى تعود الحيرة لتتملّكه؛ فالرؤيا ليست مكتملة، إنما نُحسّ أنَّ الشاعر يحضِّر لها في صراعه بين ذاته وموضوعه؛ وإن سَلَّمنا هذا الصراع شيئاً لناحية دلالته، فإنه يسلِّمنا إرتعاش الرؤيا. لنتابع القراءة في هذا الديوان ماذا نرى؟

على الجلجلةْ
أحْبَبْتُ لا ما زال حُبِّي مَطَرا
يسخو على الأخضرِ في أرضي
عداه حَطَبٌ وقودْ
تحرقُها الرؤيا بعينيَّ دخانا
مالها وجودٌ
وسوف يأتي زَمَنٌ أَحْتَضِنُ

(26) **الناي والريح**، ط1، دار العودة، بيروت، 1972، ص 114.

الأرض وأجلو صَدْرها
وأمسحُ الحُدودْ[27]

ما نلمحُهُ في هذه الأبيات هو تأكيد الشاعر للرؤيا التي لم تكتمل بعدُ ولسوف تكتمل عندما تزول كل مسببات الإنهيار ويزول معها الصِّراع الذي لا يزال قائماً.

من خصائص النزعة الدرامية في شعر الحداثة رعب الشاعر أمام النهاية الحتمية للإنسان وأعني بها الموتَ، ولا بُدَّ من التأكيد حيال ذلك بأن التفكير الدرامي لا يخرج عن نطاق الموضوعية، بمعنى أنَّ الشاعر يشعر بأنه جزء من الكل ومصير الجزء هو مصير الكل، وعندما يتكلم بصفة «الأنا» فإنما يقصد «النحن» وإحساسه بالقلق لا يكون على مصيره كفرد، بل على مصير الإنسان والمجتمع.

ثامناً. نزعة الحزن والتشاؤم

جاءت ظاهرة الحزن والتشاؤم في شعر الحداثة تعبيراً عن مأساة هذا الوجود، أي أنَّ الشاعر خلقَها لنفسه من خلال تعامُلِهِ مع الحياة والكون عندما راح يعكس صورة الوجود المأسوية على ذاته، كما فعل خليل حاوي في **الناي والريح** وفي **نهر الرماد**. ومن الشعراء مَنْ أحسَّ بالغربة والضياع والتمزق فاستعار الحيل الفنيّة وأقام المعادلات بين ذاته والواقع الذي يرفضه ليصرِّف بها شُحُناتِه الوجدانية المكبوتة؛ هذا ما فعله صلاح عبد الصبور في قصيدته **قد سلِمْتُ** حين شهر سلاح الكلمة، الصدى لذاته الرافضة في وجه الكون المجنون. ولمّا لم يكن يملك قوة على تفجيره، فبعد صراع عنيف طلب الجنون ليركن إلى الراحة حين قال:

إن كنتَ حكيماً نَبِّئْني كيف أجِنّ
لأُحسَّ بنبضِ الكون المجنون[28]

إنّ نزعة الحزن والتشاؤم تملأ دواوين الشعراء قديماً وحديثاً.

أَوَ لَمْ يقل ديك الجن الحمصي قبل سبعة قرون ونيِّف: «إنزعوا مني قلبي كي أستريح»؟؛

وأَلَم يفعل الشيء نفسه إلياس أبو شبكة في النصف الأول من هذا القرن عندما قال:

أيُّها العمرُ، كم تَعُدُّ، صَباحاً   بعدُ لي... في أيَّامِكَ المحطومَةْ[29]؛

وهذا محمود درويش يشعر بالحزن عندما يشكّ في انتصار الثورة الفلسطينية فيقول:

(27) المصدر نفسه، ص 125.
(28) **الديوان**، ص 19.
(29) **المجموعة الكاملة**، ط1، دار النهضة، بيروت، 1995، ص 367.

هل صحيحٌ يُثمِرُ الموتُ الحياة
هل سأُثمِرُ خبزاً في فم الأطفال سُكَّرْ
أنا أبكي[30].

نلمحُ نزعة الحزن والتشاؤم في شعر الحبِّ؛ فالشاعر الحديث لا يُعاني في المرأة الجنس أو حلاوةَ اللِّقاء، لأنَّ العصر وفَّر له كلَّ ذلك إنما هو يعاني الإخلاص؛ وطالما أنّه يعرف مسبقاً أن هذا الشيء لن يحصل وهو غير قادر على إيجاده، فكيف نريده ألاّ يُظهر حزنه وألمه في شعر الحب، وغالباً ما يرتدي هذا الشعر زيّاً صوفياً.

صفوة القول: الشعر الخالد لا يكون إنغلاقاً فيتحجَّرُ على ذاته، ولا يكون إنفلاشاً فيستهتَرُ به؛ إنما المهم أن يكون له ما يميِّزه من إحساس، ورؤيا وإيقاع.

(30) أوراق الزيتون، ص 67.